



ISSN: 2007-3860
PP. 78-93

Caja final (2014)

Caja de cartón de FedEx intervenida; óleo e hilo sedal - 50 x 50 x 50 cm

PARÁMETROS EN LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DE LAS MUJERES

Parameters in the women's artistic production

Laura Lucinda Ayala Rojas

RESUMEN. Esta investigación sitúa como antecedente los movimientos de protesta efectuados en la década de los sesenta; que es a partir de estos hechos cuando las mujeres artistas comienzan a cuestionar su papel en la sociedad y crean —en diferentes países desde sus plataformas y cobijadas por el movimiento feminista de la época— obras artísticas que mostraban una ideología diferente con respecto a sus antecesoras. Desde ese entonces el feminismo asumió un sesgo de reivindicación, de denuncia sobre la anulación de la mujer por el poder patriarcal, manifestando posturas teorizadoras y discursos artísticos diferentes a lo antes conocido. En este trabajo se exponen los antecedentes generales del arte a partir de los estudios de género y los antecedentes históricos del arte femenino a partir de dichos estudios, para conocer la visión masculina del arte y las manifestaciones artísticas femeninas en nuestro país a partir de los años setenta.

PALABRAS CLAVE: feminismo - libertad - ideología - género - arte - masculino.

ABSTRACT. This research offers as background the fact that from the protest movements in the decade of the sixties, when women artists in different countries begin to question their role in society, creating works of art showing a different ideology with regard to their predecessors, sheltered by the feminist movement of that time. Motivated by this, feminism assumes a bias claim, complaint about the cancellation of the woman by the patriarchal power, showing theoretical positions and artistic discourses different from the known up to then. In this work the general background of the art is exposed from gender studies, also the historical background of the feminism art from these studies, in order to know the male vision of art and female artistic manifestations in our country from the 1970s.

KEYWORDS: feminism - freedom - ideology - gender - art - male.

ANTECEDENTES GENERALES, EL FEMINISMO

Los años sesenta iniciaron una década emblemática porque se produjo una toma de conciencia que coincidió con otros movimientos de liberación, minorías y descolonización. El feminismo confluyó, de manera significativa, con la lucha efectuada de los pueblos oprimidos por su emancipación. Las características principales de esta década fueron la carga política, la acción activista y el reclamo de un yo femenino. El movimiento fue deliberadamente mordaz en el contexto social y público y caracterizado por un elemento de otredad. Es en este periodo que se reafirmó, con un sesgo irrepetible, que el arte puede ser social y efectivo comunicador.

La apertura hacia el periodo sesentayochista del feminismo tuvo su primer gran impulso a través de uno de los ensayos más importantes que ha aportado el feminismo: Simone de Beauvoir (1949) y su obra *El Segundo Sexo*, donde la autora realizó un análisis de la situación

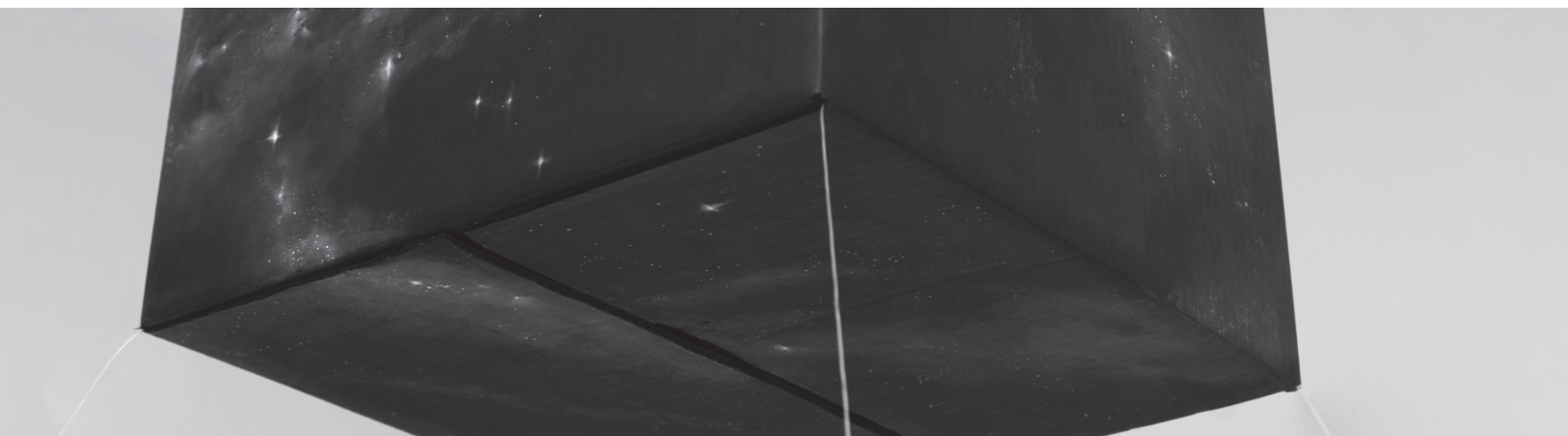
femenina en las sociedades occidentales. La obra fue escrita 20 años antes y coincidió con la *mística de la feminidad*, término acuñado por Betty Friedan en 1964. El ensayo de Beauvoir de carácter filosófico se retomó en esa etapa e inició un nuevo auge con la idea de que “No se nace mujer, se llega a serlo”, principal postulado de su filosofía.

En esa época la izquierda contractual provocó cambios en las concepciones de lo político, que supuso las agitaciones del 68 en Europa y América. El movimiento inició en 1964, se desarrolló en masa y se tornó radical en los años siguientes, pues protestaba contra varias ideologías, en especial contra la segregación racial, por la defensa de los derechos de las mujeres y sobre todo contra la guerra de Vietnam.

El feminismo de los setenta supuso el fin de la *mística de la feminidad* y la creación del neofeminismo. En estos años se proclamaron revisiones y reformas en las leyes que permitieron a la mujer que el uso de su libertad fuera efectivo. Se

realizó una revolución en la moral, en las costumbres y en los modales, además de obtener las libertades sexuales de la mujer “liberada” como los anti-conceptivos. El feminismo de los setenta buscaba que cada militante efectuara una transformación y se convirtiera en una mujer distinta pero, sobre todo, que fuera dueña de sí misma y su cuerpo, libre para decidir sobre él, en una palabra, *liberada*.

En los años ochenta, el feminismo comenzó a absorber la política formal y en todos los países occidentales se crearon organismos específicos para la condición femenina. Es entonces cuando apareció la tensión igualdad-diferencia segregada del feminismo radical. El debate entre uno y otro se centró en la existencia de una esencia femenina distinta a la del varón. Esencia *versus* Existencia. Ambas modalidades tienen en común librar a la mujer del segundo plano; es decir, que cambien las leyes y las condiciones para que la mujer sea valorada y; la otra, que cambie la vida privada y se explore en grupos la autoconciencia de las mu-



jeros. Aunque ambas posturas abogaban por mejorar la condición femenina, se hacía desde dos puntos diferentes de pensamiento y, por ello, en apariencia antagónicos.

EL ARTE A PARTIR DE LOS ESTUDIOS DE GÉNERO

Con el surgimiento de los distintos feminismos, las teóricas se preocuparon por dar respuesta a muchas de las incógnitas sobre el arte femenino que habían surgido a mediados del siglo xx. Una de ellas fue Linda Nochlin, quien aportó una de las primeras respuestas a la pregunta de por qué no había habido grandes artistas mujeres en la historia del arte. Linda Nochlin, nacida en 1931 en New York, efectuó en 1988 una investigación exhaustiva sobre el tema. Este estudio *Extract from Women, Art and Power and other Essays* resultó muy importante en la historia del feminismo y el arte, ya que es punto de partida para la investigación sobre mujeres artistas, pues develó que la situación social, económica y personal era responsable de que éstas resultaran desplazadas de los círculos de arte oficial (Nochlin 1989, p.23).

Julia Kristeva manifiesta, en su texto *El tiempo de las mujeres* (1979), que las mujeres a lo largo de los siglos fueron alejadas de las carreras artísticas y excluidas de los círculos del arte; por

El feminismo de los setenta buscaba que cada militante efectuara una transformación y se convirtiera en una mujer distinta pero, sobre todo, que fuera dueña de sí misma.

consecuencia, se representaron —de acuerdo a lo considerado idóneo en su tiempo— copiando estándares artísticos establecidos por los artistas varones de la época. Múltiples artistas mujeres formaron parte de este universo casi desconocido, en el que algunas de ellas sobresalieron bajo la sombra de sus padres, esposos y hermanos artistas.

LOS ESTUDIOS DE GÉNERO

Los estudios de género surgieron alrededor de la década de los setenta y principios de la década de los ochenta, a partir de un rechazo efectuado por las teóricas de la época a la noción de neutralidad existente en la historia y en la crítica de arte (Bloch, 2003).

El género es una de las categorías centrales para el feminismo y los estudios sobre las mujeres. En los años setenta y ochenta del siglo xx, se empleó este término de manera muy productiva dando origen a una diversidad de estudios conocidos como Estudios de Género, cuyo punto de partida fue la crítica al esencialismo biológico y la crítica a la natu-

ralización de rasgos relacionados con lo masculino y lo femenino (Szurmuk, 2009).

Avital H. Bloch en su ensayo *Y toca ahora el turno para la 'mirada' de mujer* (2003, p. 91) afirma que, a partir de la década de los años setenta, se efectuaron los estudios sobre las mujeres y se generaron revisiones en las disciplinas de las humanidades y las ciencias sociales. Lo que emergió de dichos estudios, de acuerdo a sus argumentos, fue una nueva visión de género que, dada su incidencia en la sociedad, sacudió también las bases analíticas de las artes.

El rechazo a la noción de neutralidad en la historia fue el resultado de esta nueva visión. La revelación de los prejuicios culturales e ideológicos, que tenían como base las diferencias de género y los conflictos entre los sexos, fue el primer esfuerzo que efectuaron las mujeres artistas y las académicas (Bloch, 2003), de manera que sus posibilidades teóricas fueron cuestionar y transformar las diferencias naturalizadas del antiguo

orden. Los estudios de género analizan en sus discursos todos y cada uno de los factores sociales y culturales que tienen lugar en dichas interacciones, y en los cambios contextuales que han construido las diferencias sexuales en un momento y lugar histórico determinado.

El término designado como *género* se ha insertado en los estudios sobre las mujeres y corresponde a una categoría analítica. El término surgió del feminismo de los setenta y ochenta, y ha destacado en las ciencias sociales, vinculado también a los conceptos vueltos categorías de la diferencia y la otredad. Con dicho término se ha señalado la necesidad de repensar el mundo desde una perspectiva diferente, un punto de vista más, de enfocar las diferencias entre los géneros como una elaboración histórica que adscribe roles determinados a hombres y mujeres con base en sus diferencias biológicas.

Sobre esto, el Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos en sus páginas dedicadas al concepto de género, redac-

tadas por la Dra. Maricruz Castro Ricalde, indica que el género es una de las categorías centrales para el feminismo y los estudios sobre las mujeres, debido a la claridad con que evidencia de qué forma la sociedad se ha organizado de manera binaria y oposicional (Szurmuk, 2009).

Castro señala que la perspectiva de género, una vez iniciado sus estudios entendidos en un inicio como investigaciones relacionadas con el universo femenino, reveló la forma en la que se constituían culturalmente características específicas que podrían ser atribuibles a las categorías de masculinidad y feminidad, en virtud de una supuesta correspondencia con los rasgos biológicos.

Castro alude que a lo largo de los años setenta y ochenta del siglo xx, se empleó este término de manera muy productiva y dio origen a una gran diversidad de estudios, cuyo punto de partida fue la crítica al esencialismo biológico y la crítica a la naturalización de rasgos relacionados con lo masculino y lo femenino (Szurmuk, 2009).

PROBLEMÁTICA CULTURAL

Los estudios sobre las mujeres han sido influenciados por un incremento en el interés por la cultura, los análisis discursivos y el posmodernismo. El principal argumento es entender el significado de desigualdad que se presenta en dichos estudios, ya que existen muchas formas de relaciones entre géneros, así como también muchas etnicidades, culturas y religiones. En este aspecto de los estudios de las mujeres, se ha hecho especial hincapié en los aspectos de equidad y justicia que hacen del concepto de diferencia el punto discrepante. Se reconoce, entre otros aspectos, el concepto de complementariedad entre lo masculino y lo femenino y se ha develado la existencia de discursos ocultos en las artes desde hace tiempo.

Castro Ricalde (2009) señala que, a través de la categoría de género, fue posible reflexionar sobre cómo se había tomado como hecho normal a lo largo de la historia la desigualdad entre hombres y mujeres, y también cuestiona la forma naturalizada en que históricamente la atribución a un sexo o a otro determinaba los papeles que el sujeto debía desempeñar.

La categoría género permitió analizar la manera en que las organizaciones y las prácticas se han encargado de institucio-

Avital H. Bloch (2003) afirma que a partir de la década de los años setenta, se efectuaron los estudios sobre las mujeres, y se generaron revisiones en las disciplinas de las humanidades y las ciencias sociales.



nalizar la diferencia de los sexos en las sociedades (Szurmuk, 2009) al reproducir un esquema de pares diferenciados: naturaleza / cultura, cuerpo / significado, lo dado / lo adquirido, mujer / varón, femenino / masculino, que forman las identidades.

LA DENUNCIA DE UNA PROBLEMÁTICA EN EL ARTE

Avital H. Bloch (2003) afirma que a partir de la década de los años setenta, se efectuaron los estudios sobre las mujeres y se generaron revisiones en las disciplinas de las humanidades y las ciencias sociales. Lo que emergió de dichos estudios, según lo explica la autora, fue una nueva visión de género que, dada su incidencia en la sociedad, sacudió las bases analíticas de las artes. El rechazo a la noción de la neutralidad en la historia fue el resultado de esta nueva visión.

Revelar los prejuicios culturales e ideológicos, que tenían como base las diferencias de género y los conflictos entre los sexos, fue el primer esfuerzo que efectuaron las mujeres artistas y las académicas (Bloch, 2003). Por lo tanto, sus posibilidades teóricas fueron cuestionar

y transformar las diferencias naturalizadas desde antaño. De igual forma, la literatura en materia de arte —orientada por género— develó cómo las relaciones entre los sexos en el transcurso de la historia dieron pie a la creación de obras de arte y discursos que manifestaban subtextos complejos en la sociedad y, pese a ser considerados estéticos, se encontraban discursos en torno a la sexualidad y a sus ideologías (Bloch, 2003). Se trató en realidad de una serie de estrategias de subversión que, entre otros asuntos, abordaba cuestiones tales como la defensa del aspecto natural femenino o la denuncia del uso de la mujer como instrumento de exhibición simbólica sobre todo en la publicidad.

Se insistió en que el arte había estado controlado por los hombres y sujeto a estándares de apreciación, que correspondían al placer erótico y a las fantasías de los hombres en torno a las mujeres, también develaba un supuesto sentido de odio y superioridad que los hombres asumían frente a las mujeres. Bloch (2003) afirmó que la crítica de arte, desde la perspectiva de género, demostró el uso de estereotipos

femeninos y denunció también la forma en que mediante tales pautas de representación era perpetuada la ideología de la dominación masculina. Según el Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos DECL (Szurmuk, 2009) la representación constituye la estructura de comprensión a través de la cual el sujeto mira el mundo, sus cosmovisiones, su mentalidad y su percepción histórica.

Pierre Bourdieu, en una entrevista (1991) con respecto a la publicación de su texto *La dominación masculina*, devela las causas por las cuales las mujeres han quedado fuera del juego por centurias en las cuestiones artísticas. Afirma que la frontera mágica que las separa de los hombres coincide con la línea de demarcación mística y distingue a la cultura de la naturaleza, lo público de lo privado, confiriendo a los hombres el monopolio de la cultura, es decir, de la humanidad y de lo universal (Bourdieu, 1988).

Por otra parte, el crítico de arte inglés John Berger (2002), en su conocido libro *Modos de Ver*, señaló el punto de vista del espectador, y es que las muje-

res son representadas de un modo muy distinto a los hombres; y no porque lo femenino sea diferente a lo masculino, sino porque siempre se supone que el espectador ideal es varón y la imagen de la mujer está destinada a adularle. El modo esencial de ver a las mujeres y el uso esencial al que se destinaban sus imágenes, no ha cambiado. Es un hecho que el espectador masculino es el protagonista principal en el arte (Berger, 2002).

Sobre ello, Erving Goffman (1991), en su texto *La Ritualización de la Femenidad*, muestra cómo en la publicidad es en donde se presentan a los hombres y las mujeres y estas últimas aparecen como subalternas, aparte de ser posicionadas a una altura física menor que el varón. De igual forma, la postura protectora del hombre con respecto a las mujeres es una constante; sin embargo, Goffman advierte de la evidente ficción de dichas representaciones llamándolas ejemplificaciones o sólo métodos publicitarios.

Sobre estos métodos publicitarios hiperritualizados, como Goffman los llama, presenta a las mujeres dependientes, delicadas, mujer oculta, lejana, sumisa, tímida, dócil, pueril, divertida, feliz, en definitiva, en una actitud no natural (Goffman, 1991).

¿EXISTE UN ARTE FEMENINO?

Es necesario tomar este cuestionamiento y definir algunos términos que en esencia han sido confundidos y no comprendidos en su significado real. Para definirlos correctamente, Perera (2004), citando a Nelly Richard en su texto, expone el pensamiento que impera y plantea que una actitud bastante generalizada dentro del arte contemporáneo es la no identificación de las mujeres con las posturas feministas; y advierte que muchas mujeres rechazan la identificación de género porque esta clasificación restringe y reduce el valor del arte de las mujeres y alienta la comparación entre un arte superior y universal identificado con lo masculino, contra un arte inferior, particular identificado con lo femenino.

Estas artistas desean que se evada este criterio de género, dado que sirve sólo como un pretexto para la discriminación y el desprecio del arte de las mujeres. Ellas desean, dice Richard, que su trabajo sea juzgado sólo en las bases del mérito artístico, un valor formal y estético que trasciende el género (Perera,

2004). Por ello, ante el desconocimiento y la negativa de identificación con el arte feminista o con el arte femenino, es necesario hacer una clara diferenciación entre las cuatro facetas del arte de las mujeres que hemos identificado: el arte hecho por mujeres (femenil), el arte femenino, el arte feminista y lo femenino en el arte. Una obra de arte puede tener una o varias de estas cualidades y, a la par, acceder a identificarse desde ellas.

a) El arte hecho por mujeres o firmado por mujeres puede no diferenciarse del arte hecho por hombres o firmado por hombres; es decir, no se parte de un cuestionamiento en cuanto a la forma de articulación y simbolización de lo femenino o lo masculino. Este arte podría llamarse *universal*, dado que las formas de representación responden a los estándares y cánones establecidos desde antaño y, no obstante, siguiendo a Bourdieu (1998), son categorías patriarcales pertenecientes a lo masculino. En apariencia son iguales y tienen en sí los mismos valores estéticos en cuanto a lo formal y a la calidad de la ejecución.

Nelly Richard en su texto, expone el pensamiento que impera y plantea que una actitud bastante generalizada dentro del arte contemporáneo es la no identificación de las mujeres con las posturas feministas.

El arte feminista cuestiona el hecho de que la codificación de la identidad y el poder siempre favorecen a la hegemonía de la masculinidad y, este mismo, es el detonante que genera un tipo de arte crítico y cuestionador de lo establecido.

El arte hecho por mujeres o femenino no es diferente al arte hecho por hombres ni posee un lenguaje, temática o técnica que se diferencie el uno de otro. Lo único que podría considerarse diferente es la firma o la autoría por manos femeniles.

b) El arte femenino, por lo general, ilustra los sentimientos y valores que son propios de una feminidad, los temas y preocupaciones propios de las mujeres, las temáticas, la plasmación de los propios sentimientos y experiencias femeninas físicas y morales. Una postura consciente en la producción artística de plasmar la intimidad femenina. El arte femenino, a decir de Eli Bartra (2003), glorifica la condición subalterna sin cuestionar el sistema. La mujer artista toma el control representándose a sí misma desde los parámetros y experiencias personales.

c) El arte feminista cuestiona el hecho de que la codificación de la identidad y el poder siempre favorecen a la

hegemonía de la masculinidad y, este mismo, es el detonante que genera un tipo de arte crítico y cuestionador de lo establecido (Perera, 2004). Lo distintivo del arte feminista es su función política, con una visión dirigida al cambio y con una consigna específica de denuncia y de hacer evidente la voz de la mujer al expresar su visión del mundo. Es un arte de contenido político primordialmente deconstructivo, ya que busca la reinterpretación de lo femenino y utiliza nuevos medios de representación. El arte feminista busca corregir las imágenes estereotipadas de lo femenino elaboradas por la ideología sexual dominante.

d) Lo femenino en el arte es la plasmación específica e intencional de las imágenes relativas a la mujer estereotipada, como elemento contemplativo en el arte y a su universo restringido por la herencia patriarcal, independientemente de que este arte haya sido realizado por una mujer o por un hombre, así como también de los medios formales utilizados para su elaboración. Lo fe-

menino en el arte refiere en concreto a estereotipos establecidos por la cultura, y representativos de la condición femenina, además de perpetuadores de los roles que la sociedad ha asignado a las mujeres. Así también, dentro de esta clasificación se encuentra la mimesis o emulación de lo femenino o de una manera femenina, que es un recurso al cual tienen acceso los artistas varones, y que es tomado por ellos de una manera intencional, mas no de forma natural ni experiencial.

Nochlin (1971) en su texto menciona que se pudiera afirmar que en el arte de las mujeres prevalece un tipo diferente de grandeza que el existente en el arte de los hombres, postulando de esta forma la existencia de un estilo femenino, distintivo y reconocible, diferente tanto en sus cualidades formales como en las expresivas, y basado en características especiales de la situación y experiencia de las mujeres. Esto, dice, parece razonable, pues es indudable la experiencia y la situación de las mujeres en sociedad; por ende, como artistas, es diferente a la de los hombres (1971).

La obra producida por un grupo de mujeres consciente e intencionalmente unido, elocuente y determinado a engendrar la conciencia de grupo pudiera identificarse como arte femenino. Sin

embargo, esto no ha sucedido aún, declara Nochlin (1971). Araceli Barbosa (2005) cita las palabras de Magali Lara, una conocida artista plástica mexicana, y plantea que “el solo hecho de que haya muchas mujeres artistas, no hermana sus intereses, de tal forma que no siempre es bueno aglutinarlas por este simple motivo” (p.8).

De acuerdo con Nochlin (1971), la sutil esencia de la femineidad no parece relacionar las obras de las creadoras y, en cualquier caso, la pura elección de un ámbito temático, o la restricción a ciertos temas no debe ser equiparada con el estilo, mucho menos con algún tipo de estilo esencialmente femenino.

LA VISIÓN MASCULINA EN EL ARTE

Desde la perspectiva feminista, la crítica de arte demostró, siguiendo a Bloch (2003), el uso totalitario de estereotipos femeninos. Los artistas demostraron también cómo, a pesar de todo y por medio de tales pautas, seguía perpetuándose la ideología de dominación masculina; todo ello forjado desde an-

taño a través de la mirada e ideología masculinas, provocando en las mujeres una ilusoria identidad. Sin embargo, la construcción cultural de lo masculino tiene sus parcelas bien definidas.

Al referirse en cuestiones artísticas a las formas de representación, Bloch (2003) argumenta que los hombres solían representarse a sí mismos como racionales, libres, enérgicos, virtuosos, en control del espacio y de la sexualidad; en cambio, dice que las mujeres eran representadas como bellas, pasivas, resignadas, silenciadas, criadoras, pacíficas, beatas y anónimas. Las mujeres también eran pintadas como histéricas, humilladas o sujetas a actos sádicos, personificadas por modelos desnudas y, con frecuencia, representadas como disponibles en el aspecto sexual.

A través de la mirada masculina, el artista varón adoptó una postura en la que las mujeres eran mostradas recostadas y desnudas, cargando frutas y flores, como símbolos sexuales, como prostitutas y meseras al servicio del hombre

en establecimientos de entretenimiento populares. Se les representó cercanas a la tierra y a la naturaleza, con animales del campo o arrodilladas sobre la tierra. Las damas privilegiadas se encontraban en el reino del ocio, en espacios públicos protegidos y no sexuales, restaurantes, jardines, teatros. En general, carentes de importancia, lejos de la vida pública exclusiva para los hombres. Las imágenes de las mujeres con frecuencia aparecían alejadas de las verdades de sus vidas y emociones (Bloch, 2003).

La transmisión de los estereotipos femeninos forjados dieron pie al pensamiento dicotómico tajante de la buena mujer o la mala mujer, alejando a las mujeres de su realidad; las imágenes de la buena mujer estaban dedicadas a las vírgenes y santas, a la mujer niña, la joven púber, la mujer naturaleza, la mujer flor, la mujer tierra, la mujer nutricia, la mujer cuerpo celeste, la madre, la diosa, la musa. A la mala mujer se le representaba como la mujer fatal, bella y seductora, desnuda o semidesnuda, tendida o acostada, prostituta, cortesana, vampi-



FedEx

resa, la mujer bruja. Estereotipos, todos ellos aportados por la mirada masculina (Villegas 2001).

Los ejemplos mencionados tienen una semejanza con las mostradas en el cine nacional de la época de oro y posteriores: mujeres dependientes, desobedientes, poco inteligentes, caprichosas, vanas, malas, torpes, ignorantes, vagabundas, callejeras, aventureras, personificadas por actrices; y en un polo contrario: “abnegadas, dulces, perdonadoras incondicionales, sufridas” (Iglesias, 2003, pp.336-338), y casi siempre en papeles secundarios como madre, abuela, esposa, amante, novia, o hija del protagonista principal; estos últimos como modelos de docilidad contruïdos socialmente y nunca como figura principal protagonista de la historia.

Este problema tuvo sus repercusiones y generó una nueva conciencia femenina en el arte y, con ello, formas de representación que hoy son consideradas más acordes con la existencia y sentimientos propios de las mujeres.

ANTECEDENTES HISTÓRICOS DEL ARTE FEMENINO, EL ARTE COMO DENUNCIA

Ana Ma. Guasch, en su libro *El arte último del siglo XX*, (2005), menciona que dentro del arte contemporáneo feminista han existido tres visiones dominan-

Ana Ma. Guasch menciona que dentro del arte contemporáneo feminista han existido tres visiones dominantes: la esencialista de los años setenta, la posestructuralista o posfeminista de los años ochenta y la visión radical de los años noventa, la posesencialista.

tes: la esencialista de los años setenta, (Judy Chicago, Suzanne Lacy, Howardena Pindell, Sherry Brody y Carole Schneemann); la posestructuralista o posfeminista de los años ochenta, defensora del hecho de que no es posible construir una imagen del cuerpo de la mujer sin la presencia del velo o de algún tipo de mediación metafórica (Laurie Anderson, Sheri Levine, Barbara Kruger, Cindy Sherman); y la visión radical de los años noventa, la posesencialista (Zoe Leonard, Nicole Eisenmann, Rona Pondick, Jana Serback, Suzan Etkin, Sylvie Fleury), que muestran el cuerpo femenino en su feminidad más extrema, la experiencia femenina, hasta alcanzar el punto de la monstruosa feminidad, término formulado por Julia Kristeva en 1988 (Guasch, 2005).

Guasch asevera que si la primera generación de artistas feministas en los setenta defendió la existencia de una sensibilidad femenina que reflejaba tanto en los temas como en la formalización de las obras, la generación feminista de la pos-

modernidad de los años ochenta (Mary Kelly, Barbara Kruger, Silvia Kolbowski) recondujo su posición reivindicativa hacia el terreno de la teoría y del discurso crítico. La diferencia biológica o sexual, dice, resulta insuficiente y paradójicamente poco específica en la revisión del concepto de sujeto (Guasch, 2005).

En el campo de lo artístico, el activismo feminista tuvo su máximo exponente en el colectivo Guerrilla Girls, formado por mujeres artistas que se autocalificaron de conciencia del mundo del arte. Denunciaron las discriminaciones por razones de sexo y raza, y pusieron al descubierto el sexismo, racismo, tráfico de influencias, autopromoción, mala conducta sexual, etcétera (Guasch, 2005).

A partir de la herencia feminista y el surgimiento de los estudios de género, se generó una nueva conciencia femenina. Julia Kristeva (1979) aseguró el surgimiento de un cambio de paradigma y añadió que algunas mujeres tratarían de aportar una nueva mirada, nuevos

objetos, nuevos análisis desde las ciencias humanas exploradoras de lo simbólico. Otras mujeres, comentó Kristeva, siguen las huellas del arte contemporáneo y anhelan modificar la lengua y los otros códigos de expresión mediante un estilo más próximo al cuerpo, a la emoción (Kristeva, 1979).

Araceli Barbosa (2005, p. 77) expresó en su ensayo *La cultura feminista y las artes visuales en México* que, a partir de las revisiones de género, se comenzó a utilizar el arte como herramienta de concientización para denunciar la condición femenina de dominación aún existente dentro de la sociedad patriarcal.

En Estados Unidos, comentó Bloch (2003), a partir del movimiento de liberación de la mujer, se detonó un cambio en el área académica e intelectual, motivado por un interés en hacer patentes y visibles los prejuicios culturales e ideológicos que habían establecido las diferencias de género y los conflictos entre los sexos. Estos cambios dieron pie a que se incubara e iniciara ya en la década de

los ochenta un nuevo arte creado por las mujeres, y una nueva historia feminista del arte (Bloch, 2003).

Las artistas norteamericanas de esta época, quienes abordaron nuevas propuestas con temática reivindicativa y formas de representación alternativas son: Judy Chicago, Kate Millet, Mary Kelly, Martha Rosler, Sherri Levine, Barbara Kruger, Cindy Sherman, Guerrilla Girls y Kiki Smith, entre otras (Aumante, 2010); asimismo Georgia O'Keeffe, Maya Lin, Diane Arbus, Sally Mann (Bloch, 2003). Así, en abocetada caracterización, se podría reconocer de cada una de ellas lo siguiente:

- Georgia O'Keeffe: Su obra pictórica modernista transmite y universaliza la condición psicológica inconsciente de las mujeres, aborda el derecho a la sexualidad. O'Keeffe es considerada pionera en el arte feminista, aunque ella nunca consideró su obra como tal (Bloch, 2003).
- Judy Chicago: Sus instalaciones nos permiten entender la esencia de las conexiones entre ideología, arte y género.

En su obra se pueden encontrar claros ejemplos de iconología vaginal que caracteriza su arte (Bloch, 2003).

- Maya Lin: En su trabajo arquitectónico se encuentran los conceptos de curación y conciliación asociadas con el papel de la mujer, así también el papel de la enseñanza. La obra de Lin es un ejemplo de arte conceptual, dado que la obra no permite un reconocimiento figurativo acorde con su discurso (Bloch, 2003).
- Cindy Sherman: Mediante el arte corporal y su fotografía toca temas de la identidad y condición de las mujeres, en específico el cuerpo de la mujer y la psicología de género. En su fotografía, generalmente de autorretrato, demuestra de una forma irónica cómo los estereotipos asociados a las mujeres son impuestos por la cultura (Bloch, 2003).
- Kiki Smith: En su obra escultórica enfatiza los horrores corporales y de género, el cuerpo y la biología recreados socialmente; no idealiza el cuerpo femenino. Smith no muestra a la mujer bella y proporcionada del canon (Bloch, 2003).
- Diane Arbus: En sus fotografías interpretaba sujetos a través de las sensibilidades de una mujer, el retratar personas marginadas era como un sentido de igualdad (Bloch, 2003).
- Sally Mann: En su obra fotográfica documenta un sentido de ansiedad y dislocación dentro de lo que se cree un periodo feliz de la vida, la niñez y los pe-

Araceli Barbosa expresó que, a partir de las revisiones de género, se comenzó a utilizar el arte como herramienta de concientización para denunciar la condición femenina de dominación aún existente.



ligros inherentes a su inocencia (Bloch, 2003). Sally Mann plasma a sus propios hijos de una forma comprometida para la niñez, lo que lo torna contundente.

MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS FEMENINAS EN MÉXICO

Como antecedente histórico del fenómeno, es importante mencionar a la Revolución Mexicana y el clima social y político imperante en esa época como un parteaguas en la cultura mexicana. La Revolución Mexicana surgió a partir del descontento de las clases sociales desprotegidas en 1910, en ese entonces se encontraba en el poder el dictador Porfirio Díaz, cuyo gobierno había durado ya 34 años.

Dicho gobierno fue caracterizado por modelos culturales y económicos basados en la Europa moderna y una industria y recursos naturales en manos de potencias extranjeras norteamericanas o europeas. La cultura indígena era despreciada y degradada; se privilegiaba el arte de corte europeo. Los mexicanos tardaron una década en recuperar el país logrando reformas agrarias y laborales, la devolución de recursos natura-

les, y el cese de las intervenciones de índole religiosa.

Durante el gobierno presidencial de Álvaro Obregón, designaron a José Vasconcelos como responsable del Ministerio de Educación; se planteó una renovación cultural y se establecieron los fundamentos del nacionalismo mexicano con el fin de lograr una integración nacional. La meta que se planteó fue transformar la educación mexicana en algo nacional, y se impulsó en múltiples formas, principalmente en el ámbito rural.

Bajo este panorama, muchos intelectuales, profesionistas y artistas mexicanos que se encontraban en el extranjero, regresaron a México convocados por Vasconcelos para llevar a cabo un ideal didáctico que difundiría un nacionalismo revolucionario. Entre ellos, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, entre otros (Blair, 2001 y Fernández, 2008). De esta forma, surgió el movimiento muralista mexicano producto de una ideología nacionalista, que sirvió para ver los problemas sociales desde nuevos puntos de vista. Tam-

bién se revaloró el arte precolombino antes despreciado y la indumentaria típica mexicana.

Las mexicanas María Izquierdo, Carmen Mondragón, conocida como Nahui Ollin, y Frida Kahlo, así como las mexicanas por adopción Remedios Varo y Leonora Carrington, son algunas artistas visuales representativas de esta etapa, que han sido catalogadas dentro del movimiento de la Escuela Mexicana de pintura. Sus obras constituyen el antecedente de la nueva ola del feminismo, pues poseen, dentro de su discurso, una ineludible constante femenina de la investigación en sí mismas, sus vivencias personales, sus experiencias, lo cotidiano, lo mágico, lo híbrido y lo nacional. Su trabajo quedó vinculado al surrealismo, por el hecho de que, tanto Andre Bretón, creador del Manifiesto Surrealista en 1924, como Antonin Artaud, poeta y dramaturgo, se fascinaron con el trabajo artístico de algunas de ellas y lo calificaron de surrealismo puro (Gómez, 2008).

Dado que algunas de ellas nunca se sintieron cómodas con la etiqueta de surrealista, ya que su intención no era

plasmar sus sueños sino sus tribulaciones anímicas, las artistas abordaron desde la autorrepresentación su identidad femenina. Frida su dolor físico y espiritual; y María Izquierdo su profunda melancolía. Por ello, luego fueron asociadas al fenómeno feminista en el revisionismo efectuado en la década de los setenta, reconociendo a Frida Kahlo como la primera artista mexicana reconocida en el extranjero, hecho patente en dos de los libros más importantes de arte femenino de los últimos años, *Art and Feminism*, y *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*.

En fotografía del siglo XX, destacó la artista Lola Álvarez Bravo cuya obra fotográfica se centró principalmente en imágenes del México posrevolucionario y de las culturas campesinas e indígenas de distintas partes del país, captando en su mayoría a mujeres en sus afanes cotidianos, así como las idealizaciones y los estereotipos nacionales.

En el periodo de posguerra y en la década de los cincuenta, la *generación de la ruptura* irrumpió en una reacción hacia lo que sus miembros denominaban como *valores gastados* de la Escuela Mexicana de Pintura. Se propusieron romper con la obligación de representar algo de la realidad y no tener que expresar ideologías como el nacionalismo,

implementando el abstraccionismo en las representaciones artísticas.

En este grupo se situaron a las pintoras Lilia Carrillo, Lucinda Urrusti y Cordelia Urueta, entre otras, quienes plasmaron en sus lienzos atmósferas abstractas donde aparecen y desaparecen figuras ilusorias y apenas sugeridas. Es el caso de Cordelia Urueta, según apunta Raquel Tibol, una artista que en su obra subyace una visión cósmica, que tenía que ver con su preocupación por la violencia en el mundo y la deshumanización (Gómez, 2008).

Es en la década del setenta, con el surgimiento del feminismo en México, que se hacen patentes las preocupaciones por revisar y analizar las obras artísticas hechas por mujeres en décadas anteriores, provocando por ello una revaloración y apreciación del arte hecho por mujeres en la primera mitad del siglo XX.

ARTE FEMINISTA EN MÉXICO

En Estados Unidos surgió el movimiento feminista que se inició a mediados

de la década de los sesenta, y dio por resultado que las mujeres cuestionaran todos los modos de opresión y se iniciaran las reflexiones sobre las causas que impidieron su participación en el arte y la razón de la invisibilidad histórica. Estos hechos impulsaron a las mujeres intelectuales a iniciar las investigaciones y replantear el concepto de género; por consecuencia, también el concepto de arte, historia, crítica y práctica del arte. A partir de ello, se estableció un intenso trabajo reflexivo y se denunció sobre las causas de represión femenina a nivel social, político, familiar, sexual y cultural, registrado a través del arte en dicha década.

En este contexto histórico, se insertó en México el feminismo de la nueva ola, caracterizado por el movimiento de liberación femenina, evento que marcó un significativo quiebre cultural en el ámbito de las artes visuales. Lo anterior provocó el surgimiento de un discurso visual con temáticas de género que no se había visto antes en la obra artística realizada por las mujeres y que, a partir

Con las revisiones de género se comenzó a utilizar el arte como herramienta de concientización para denunciar el estado femenino de dominación aún existente dentro de la sociedad patriarcal.

de ello, se apropiaron de su cuerpo y de su imagen. Con las revisiones de género se comenzó a utilizar el arte como herramienta de concientización para denunciar el estado femenino de dominación aún existente dentro de la sociedad patriarcal (Barbosa, 2005).

Se creó un discurso visual femenino que cuestionó los valores de género de la cultura dominante, con el que las artistas abordaron argumentos que conciernen en específico a las mujeres, como el erotismo femenino, el derecho a la sexualidad sin fines reproductivos, la despenalización del aborto, la violación, la pornografía, la alienación del trabajo doméstico, la doble jornada, los estereotipos femeninos en los medios de comunicación masiva, la cosificación, la representación de la mujer objeto, la teoría freudiana de la envidia del pene, la desacralización de los íconos religiosos, la violencia urbana hacia las mujeres y los diferentes momentos que marcan su identidad genérica dentro de la sociedad patriarcal, como la menstruación, la maternidad, los XV años, etcétera (Barbosa, 2005).

Todos estos discursos presentan la característica de una franca subversión, que transgreden el discurso visual dominante y desafían la ideología patriarcal, pues evidencian la violenta relación en-

tre los sexos en todos los aspectos de la vida privada y pública de la sociedad.

El cine nacional, conformador de ideología y fuerte influencia para el arte, fue otro de los elementos que contribuyeron a un cambio radical en la forma de representación. Las cineastas mexicanas dieron un giro a los personajes representando a las mujeres más cercanas a su verdadera realidad.

Los contenidos temáticos y discursivos de carácter deconstructivo perteneciente a las cineastas actuales, también encierran una gran preocupación y sensibilización por los problemas inherentes a la vida femenina, pues incluyen las problemáticas sociales sobre la pobreza, el desempleo, la violencia familiar, las desigualdades sociales, la juventud en crisis, las familias disfuncionales, la decadencia de la clase media, la inmigración, la frontera, la doble jornada, el techo de cristal; también las problemáticas personales como el abandono y el desamor, las relaciones maternas, el cáncer en la mujer, el aborto, la violación, la dependencia, el acoso sexual y verbal, entre otras preocupaciones, siempre desde una mirada con enfoque de género y con personajes de características y sentimientos más cercanos a la realidad femenina, donde las mujeres fungen como protagonistas (Castro, 2009).

El llamado sexo débil, en la nueva mirada, queda atrás para distinguir en las protagonistas principales las características desde entonces manejadas de mujeres fuertes, dueñas de sí mismas, de su sexualidad y de sus actos. En todas estas categorías, las influencias sociales y contextuales se encuentran presentes de acuerdo al momento histórico en que fueron creados las películas, documentales o cortometrajes (Castro, 2009).

Las artistas individuales de la segunda ola del movimiento feminista, en búsqueda de la identidad femenina como uno de sus planteamientos, utilizaron la pintura y el dibujo, así como el performance y la xerografía.

Su particular visión impregnó su producción plástica. No se agruparon, pero sí llegaron a un lenguaje común basado en una iconografía particular sobre la problemática compartida como mujeres y artistas. Todas ellas iniciaron su obra plástica, en la que abordaron temas femeninos a finales de los sesenta y principios de los setenta, cuando el internacionalismo abría un abanico de posibilidades donde la participación de las artistas iba en aumento.

Es a partir de mediados de los setenta en México, argumenta Inda Sáenz, que es posible identificar un grupo de artis-

tas que producen obra plástica en la que se manifiesta una franca conciencia política de género. Estas son, entre otras: Carla Rippey, Lourdes Grobet, Magali Lara, Maris Bustamante, Mónica Mayer, Nunik Sauret, Yolanda Andrade y Rowena Morales. Alrededor de los ochenta, aparecieron los grupos de arte feminista dentro del contexto social y artístico.

Se tiene registro de tres grupos feministas conformados por mujeres artistas: Polvo de Gallina Negra, del que se tuvo la presencia por más de quince años; el grupo Tlacuilas y Retrateras, y el grupo Bio-Arte cuya permanencia fue menos duradera. Ellas fueron algunas de las protagonistas de esta etapa en la que se abordaron temas que se consideraban tabúes y nunca antes se habían encarado en el arte y resultaban muy controvertidos.

Sobre temas tabúes podemos mencionar, como ejemplo, la obra de Lourdes Grobet, quien toma como materia y asunto de sus obras artísticas a la mujer golpeada mediante el uso de imágenes de la lucha libre; también Magali Lara, toma los dibujos infantiles como pretexto para ilustrar con ellos los elementos agresivos y amenazantes que existen fuera del “confortable hogar”. Lara convierte en arte sus agudas percepciones sobre el drama que acecha nuestros

actos más sencillos y cotidianos. Maris Bustamante aborda el ámbito doméstico asignado socialmente a la mujer, donde denuncia y revaloriza el trabajo doméstico, también plantea el tema de la sexualidad femenina, los patrones impuestos o valores importados cuestionando la hegemonía de dichos patrones. Mónica Mayer centra su trabajo en el tema de la maternidad y la violencia cotidiana, que tienen que ver con lo repetitivo y desgastante del trabajo doméstico cada día de la semana (Villegas 2001).

En cuanto a los grupos, Polvo de Gallina Negra llevó a cabo el proyecto Madres, donde abordaron el tema de la maternidad, trata de integrar arte y vida, una especie de trabajo de campo con los embarazos reales de las dos integrantes. Su intención fue analizar la imagen de la mujer en el arte y los medios de comunicación y crear imágenes a partir de la experiencia de ser mujer. En su inicio, las preocupaciones feministas de estas artistas fueron, entre otras, la problemática sobre la violación y el aborto, la sexualidad femenina, el rol social asignado y entre otras preocupaciones, las mujeres muertas por los efectos de los abortos clandestinos.

Tlacuilas y Retrateras, a principios de los años ochenta, llevaron a cabo un performance sobre la fiesta de XV años como

ritual, en el que hicieron una crítica social para evidenciar, entre otras cosas, lo cursi, los cambios biológicos y la relación entre la ilusión y la perversión.

El arte de los noventa en México, realizado por las artistas Mónica Castillo, Sofía Taboas, Yolanda Paulsen, Laura Anderson, Patricia Soriano, Isabel Leñero, Rosario García Crespo y Elvira Santamaría, recalca en una producción que ha sido catalogada como influenciada directa o indirecta del arte feminista de la época anterior (Mayer, 1999).

Advertimos la inexistencia de sistematización teórica del asunto indagado y, dado el grado de invisibilidad que adquiere éste, se hace aún más necesario señalar la necesidad de su estudio y también que con su reconocimiento se alcance a caracterizar de manera más plural y justa la presencia femenina en el arte local. Por ello, es necesario hacer hincapié en la necesidad de dar seguimiento a la presente investigación. El asunto indagado no está agotado, dadas las dificultades culturales derivadas del no reconocimiento del valor e importancia del arte hecho por mujeres en la localidad. La primera medida está dirigida hacia la difusión y socialización de la presencia del arte femenino a nivel local, así como también en el reconocimiento de las diferentes vertientes

de arte firmado por las mujeres, de sus características distintivas, y de sus principales representantes tal como hemos esbozado ya como un prototipo en la presente investigación. Proponemos que los contenidos de esta investigación sean difundidos junto con otras actividades a través de conferencias o de talleres y por medio de artículos o ensayos publicables en la revista de esta institución.

REFERENCIAS

- Barbosa, A. (2005). La cultura feminista y las artes visuales en México. Pasiones de la Utopía, *Revista Inventio* No. 2, Facultad de Artes, Ceamish, UAEM, 2540844pdf. pp. 77-83, www.uaem.edu.mx.
- Berger, J., et al. (2002). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Blair, S. (2011). *Breve relato de la Historia de México, de los olmecas al S. XXI*. México: Santillana.
- Bloch, H. (2003). Y...toca ahora el turno para la mirada de mujer: análisis de género y creación en las artes visuales contemporáneas, *Estudios sobre las culturas contemporáneas*. Epoca II, Año/vol. IX, núm. 17, pp. 91-113. <http://redalyc.uaemex.mx>.
- Bourdieu, P. (1997). *Razones prácticas, sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (1998). La dominación masculina, París, la domination masculine <http://www.udg.mx/laventana/libr3/boourdieu.html>.

Castro Ricalde, M. (2009). "Género y estudios cinematográficos en México" Ed. ITESM, Toluca, 2008, *Ergo Sum*, Vol. 16-1, Marzo-Junio 09, UAEM, pg.64-70, <http://ergosum.uaemex.mx>.

Castro Ricalde, M. (2009). "Género", *Diccionario de estudios Culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI.

Gómez Haro, G. (2008). *Una constelación de implacables buscadoras* Catálogo Historia de Mujeres Artistas en México del Siglo XX, 1ª. Ed. 2008, MARCO p. 11-15.

Guasch, A. (2005). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza.

Kristeva, J. (2000). *Lo femenino y lo sagrado* Madrid: Cátedra.

Kristeva, J. (1979). *El tiempo de las mujeres*, Publicado en la revista 34/44, Universidad París VII, núm 5, pp. 5-19 (desde otro lugar) Debate feminista, Metis Productos Culturales S. A. de C. V. traducción de Isabel Vericat, pp. 343 a 365.

Mayer, M. (2001) *ibidem* (2009). *Un breve testimonio sobre los ires y venires del arte feminista en México durante la última década del siglo XX y la primera del XXI*. Desde el Arte, http://www.debatefeminista.com/pdf/articulos/unbrov_1236.pdf, (2009) *ibidem*. Debate Feminista, vol 40, Oct. 2009, p. 191-205.

Nochlin, Linda, (1971) *ibidem* (2007) "¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?", Art News, Vol. 96, 1971, en: Cordero Reiman, Karen et al, (2007) compendio Crítica feminista en la teoría e historia del Arte, Conaculta. Pp. 17-43.

Perera Martel, Martha (2004). "La silueta que dibuja la mano de Kora", Tesis de posgrado, U. de la Habana, Cd. De la Habana, Cuba.

Szurmuk Mónica, et al. (2009). *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, Instituto de investigaciones Dr. José María Luis Mora. México: Siglo XXI.

Villegas Morales, Gladys (2001). *Los estereotipos de la imagen femenina*. México: Universidad Veracruzana.



Laura Lucinda Ayala Rojas

Realizó estudios de Licenciatura en Artes Visuales recibiendo el Reconocimiento al Mérito Académico. Tiene la Maestría en Artes Visuales con acentuación en Educación por el Arte en la Facultad de Artes Visuales de la Universidad Autónoma de Nuevo León. Como productora visual ha expuesto su obra colectiva e individualmente recibiendo diversos reconocimientos. Algunos escritos de su autoría han sido publicados en revistas locales y nacionales. Es docente en la facultad de Artes Visuales UANL y en el ramo técnico de la pintura contemporánea.

Recibido: julio 2015

Aceptado: septiembre 2015